IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Preghiamo vivamente tutti quelli che riceveranno questo numero di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo

Anno II — N. 2 — 1° Febbraio 1925

CAUTO OMAGGIO A RADIGUET

Il più curioso dei suoi romanzi, anzi — a dirittura — il romanzo dei suoi romanzi, Raymond Radiguet non lo poteva scrivere: un romanzo necessariamente postumo che trova va un adeguato scioglimento solo a patto che morisse il protagonista: cioè il medesimo Raymond Radiguet. In compenso, intrigante compenso, sono rimaste al critico di buona volontà poche schede di appunti (le poche più urgenti, pubblicate come anticipo del volume che ci è promesso e che le dovrà raccogliere tutte) ed alcune, poche anch'esse, testimonianze e notizie scritte da Jean Cocteau, biografo di lui e, a quel che pare, esecutore testamentario della sua eredità spirituale. Quanto basta, insomma, per metterci in tentazione di ricostruire per conto nostro quel romanzo che non fu scritto — ed a convincerci poi subito che non potremo mai riuscirvi in tal modo che del tutto ci appaghi. Proprio come succede per taluni documenti vietati che, dopo una rapida visione che ce ne sia stata offerta, vengono minutamente lacerati: e allora comincia per noi, con una curiosità complicata di risentimento, il faticoso gioco di riconnettere, provando ad una ad una le varie combinazioni, un frammento all'altro. Anche tornano a mente quegli avvisi pubblicitari che ricordiamo di aver veduti per i giornali: dove, sul nome dello specifico raccomandato, erano state tirate grosse sbarre di cancellatura, per irritare, ironicamente eludendo il nostro interesse.

Quanto sappiamo intorno a Radiguet, oramai lo sanno tutti i lettori italiani che tengono dietro alle cose di Francia: cioè, per non esagerare, il novanta per cento dei lettori italiani dotati di qualche gusto e alacrità di spirito. Radiguet scrisse, tra i sedici e i diciott'anni, *Le Diable au corps*, un romanzo che ha tutta l'aria di essere perfetto; e poi, tra i diciotto e i venti, un altro romanzo non meno lodevole: *Le bal du Comte d'Orgel*. Terminato il quale, distrusse tutte le schede e gli appunti che gli erano serviti per la composizione; e poi morì. Quello di distruggere le schede, di eliminare tutte le testimonianze che, a complemento dell'opera, sarebbero valse ad illuminarci sulla sua vera natura — doveva essere uno dei più caratteristici vezzi di Radiguet: un vezzo tale, però, che ci vieta di scoprire tutti gli altri; e che sembra scaturire da una necessità assai più grave, profonda e straordinaria di quel che ci lasci intendere, poniamo, Jacques de Lacretelle; il quale, rendendo omaggio al giovane romanziere anzi tempo scomparso, benignamente nota che: «il était réfléchi, s'effaçait volontiers et cherchait à ce contenter soi-même bien plus qu'à réussir» (*Nouvelle Revue Française*, 1 Gennaio 1924). La morte di Radiguet par quasi che sopraggiunga come il supremo coronamento, l'ultima e più definitiva espressione di quel vezzo.

Della sua vita, Radiguet sembra che si sia sbarazzato come di un problema di cui egli aveva suscitate tutte le incognite. A noi l'incarico di cercarne la soluzione. Le incognite principali da cui tutte le altre dipendono, sono i due romanzi che ci rimangono. Incognite tanto più difficili in quanto si presentano, in sè, quali risultati già del tutto chiari, che bisognerà accettare o respingere come risultati, e non già revocare in posizione problematica. Rimane però, ineliminabile, il fatto che questi due romanzi, così sicuri e definitivi e, in apparenza, così distaccati dalla personalità pratica del loro autore, furono scritti da un adolescente: e la figura dell'autore adolescente vi preme intorno ancora più suggestiva ed indimenticabile per l'impegno che essa mette nell'eclissarsi. Radiguet che nega di essere precoce, che disconosce perfino in linea di principio i mostri di precocità, altro non fa, in fondo, che rifiutare i limiti e le strettezze della sua età: cioè non fa che protestare, egli adolescente, di non essere tale; vana protesta. E quando scrive: «Ces prodiges prematurés d'esprit qui deviennent, au bout de quelques années, des prodiges de bêtise... Tous les grands poètes ont ecrit à dix-sept ans. Les plus grands sont ceux qui parviennent à le faire oublier» — anzi che persuaderci della naturalezza della sua opera, viene ad insistere su quanto essa ha di prodigioso: e il suo contegno fa pensare, per molti aspetti, ad una volontà di insinuarsi ancora, con movenze segrete ed un poco sornione, nell'opera già compiuta: e, non che togliere la difficoltà di spiegare un autore troppo precoce, la ripropone nell'atto stesso con cui finge di scioglierla — appunto perchè la vuol sciogliere con un tratto che non ci può persuadere. Davvero che egli crea, dandosi l'aria di non volerlo, il romanzo dei suoi romanzi. Che sono, sì, romanzi di adolescenza scritti, ci vien detto, da un adolescente: ma la precisione, ma la chiarezza del metodo con cui sono scelti e tagliati gli episodi e la sapienza che si manifesta nel modo come sono controllate e definite talune situazioni morali (c'è perfino, nel *Diable au corps* un'acutissima analisi, attribuita al ragazzo che ne è protagonista, dei rapporti tra l'amore e il libertinaggio) fanno pensare ad uno sguardo gettato sui fatti dell'adolescenza col sussidio di tali riferimenti e riscontri e paragoni ai quali il chiuso mondo di un adolescente non saprebbe fornir materia. Non ritroviamo, nel tono di queste narrazioni, l'egoismo sentimentale, nè la meraviglia confusa, nè l'attonimento di una memoria a cui si affaccino le ricordanze da un limbo situato di qua da ogni ordinata esperienza, nè — in una parola — alcuna di quelle qualità e modi per cui potremmo convenire con Cocteau e riconoscere con lui, in questi libri, il prodigio di un animale, di una pianta che si raccontino. Tuttavia vien presto fatto di notare che una tale maturità di analisi e di giudizio e quella così squisita conoscenza delle passioni, che valgono a discernere e a discutere il contenuto morale e sentimentale dei singoli episodi, non giungono ad investire le complessive vicende dei romanzi, nè a recare i loro personaggi in una completa e coerente chiarezza. Sono, entrambi quei romanzi, delle piccole Educazioni sentimentali, vissute da eroi straordinariamente precoci e limitate ad avventure amorose: nè pervengono a quei bilanci finali, a quelle conclusioni per cui l'eroe di ogni Educazione sentimentale viene congedato, a fin di libro, con un certificato, più o meno lieto, più o meno triste, di educazione compiuta. E, insomma, siamo di fronte ad una conoscenza delle passioni che non arriva a diventare conoscenza di caratteri, ad una illuminata rassegna di esperienze giovanili che non riesce a raccogliersi in una vera e propria Educazione sentimentale; ed ecco, riprodotto nell'aspetto dell'opera, il caso complicato di un adolescente che sa scrivere come un uomo, ma che rimane nondimeno un adolescente; il quale, nella risoluzione medesima di celarci il proprio stato di adolescente, non fa che denunziarsi.

Un romanzo, diceva Brunetière, è sopra tutto la narrazione di avvenimenti che potevano non succedere. Sta bene: purchè poi l'autore che ha fatto succedere quegli avvenimenti ci permetta di verificarne la possibilità nel giro della nostra esperienza: la quale, sia pure in piccola misura, sia pure in certi suoi luoghi remoti che non siamo avvezzi a frequentare, contiene il germe di tutti i pensieri e delle situazioni e sviluppi morali in cui possa toccare ad un uomo di trovarsi. E nel memorabile: «*Homo sum: nil humani alienum a me puto*» — l'antico poeta rettamente constatava una delle fodamentali conseguenze del fatto che siamo uomini: cioè quella solidale comprensione dei sentimenti altrui che ce ne deriva. Talchè se di una testimonianza, offertaci come testimonianza di vita, non potremo, per nessuna via, venire a capo in maniera credibile e plausibile, incolperemo l'insufficienza di quella testimonianza prima di rassegnarci a limitare le nostre facoltà di partecipazione alla vita degli altri uomini. Radiguet, in quest'ordine di sentimenti, ci impegna ad una sorta di gara puntigliosa. I suoi romanzi ed il romanzo dei suoi romanzi ci lasciano, in fondo, una insoddisfazione amara, come di avere inseguito lungamente due linee non parallele che sempre ci annunziassero prossimo il loro punto di confluenza; e tuttavia ogni nostro ostinato inseguimento è riuscito infruttuoso. Abbiamo tra le mani un segreto e tutti gli elementi che ci abilitano, e ci invitano, a districarlo, ma frattanto sentiamo che qualcosa ci è tolto che sarebbe indispensabile a raggiungere la cercata chiarezza. Un ingegnoso gioco, e capzioso, di parvenze sotto cui si avverte, mal contenuto, il nostalgico richiamo di una verità che vi è rimasta sepolta e inesaudita, e ci ripugna, come troppo **semplicistica**, la scappatoia di considerare il problema come un trucco che valga, tutt'al più, per divertirci. Se trucco sarà, vorremo tuttavia averne scoperti i motivi. Gli eroi di Radiguet e Radiguet medesimo pare che si sollevino apposta per suscitare e, al tempo stesso, castigare la nostra affettuosa persuasione di poter scoprire, nel breve e geloso dizionario dei nostri monologhi segreti, un piccolo vocabolo che li faccia nostri; che li disponga, come persone oramai riconoscibili, nel cerchio delle nostre conoscenze e dei nostri incontri.

I romanzi psicologici a cui eravamo fin qui avvezzi, ci permettevano di creare, tra noi ed i loro eroi, una tal quale dimestichezza: sempre esisteva un piano in cui, fedeli a noi medesimi e liberi dalle più immediate suggestioni del libro, noi potevamo incontrare quegli eroi, vederli vivere in un mondo che era anche nostro, figurarceli magari disimpegnati dalle materiali vicende della storia in cui essi ci erano stati presentati: su questo piano avevamo conosciuti, poniamo, Julien Sorel e Federico Moreau e Swann: nè ci pareva di esserci dovuti ritrarre delusi se alcune volte, sotto il premere delle nostre interrogazioni essi si erano dileguati, col dito sulle labbra. Invece Radiguet ed i suoi personaggi si ostinano, con un fare oscuro, a non voler uscire dalle pagine in cui ciascuno dei loro gesti gioca come squisitissima trovata, e par che s'esaurisca. Dapprima sembra, quasi, che vogliano tenerci distanti imponendoci una penosa soggezione; che se insistiamo, essi si fermano attoniti e muti, non ad altro obbedienti che al loro inerte peso; e sui volti si dipinge uno stupore schifiltoso e noiato. E noi ci tocchiamo gli occhi: noi che avevamo creduto dianzi nei ginnastici volteggi delle loro psicologie.

In Francia, l'agile ed inesauribile Albert Thibaudet ha giustificati i romanzi di Radiguet inventando per essi un nuovo genere letterario: il romanzo a psicologia romanzesca (N. R. F. 1-8-'24). E' il vecchio romanzo d'avventura che si rinnova e, invece di inventare situazioni e fatti avventurosi per i suoi eroi, trasporta l'avventura nell'animo loro, inseguendo e chiarendo tutta la sorprendente e complicata catena di azioni e reazioni intime che una semplicissima e, per sè, trascurabile vicenda esterna suscita nella coscienza di chi ne è attore. Codesto di Thibaudet è un modo come un altro per trascrivere i risultati a cui pervengono, e la fisionomia che assumono, questi romanzi in cui tutta la luce convergendo su meccanismi psicologici, par che tali meccanismi diventino essi i protagonisti della narrazione; mentre i protagonisti veri, gli uomini, vengono confinati in zone sfuocate e di minore interesse.

Dalla posizione di Radiguet e dei suoi personaggi — da quella vicinanza del loro sgranato gioco che ci appare quasi ingrandito per effetto di una lente e che va poi a risolvere in una evasiva lontananza non appena si cerchi di conoscerli *interi* — nasce questa conseguenza: che, a tradurre in termini correnti e consueti le loro caratteristiche morali, par sempre di tradirli e di far violenza a certe loro segrete ed insindacabili ragioni di vita. E che, così traditi dalla soverchia confidenza con cui avevamo creduto lecito avvicinarli, essi vogliano pagarsi una piccola vendetta, prendendosi gioco di noi e mostrandoci che la nostra mossa era preveduta da una loro sagacia che non ci sveleranno — e che, in fondo, noi siamo grossamente caduti in un tranello che essi ci avevano teso. C'è un punto del *Bal du Comte d'Orgel* in cui due personaggi, affacciati l'uno all'altro, tentano di eludersi a vicenda prendendo «le masque des personnages des mauvais romans du XVIII siècle, dont *Les liaisons dangereuses* sont le chef-d'oeuvre». Questa maschera Radiguet ha messa sul più umano ed autentico volto dei suoi eroi — ed egli stesso se n'è ricoperto. Maschere modellate tutte su una medesima forma e che obbediscono tutte ad una medesima necessità, a cui l'autore soggiace non meno che le sue creature. Che cosa nascondono queste maschere? Non ci potrà soccorrere una teoria esposta in qualche luogo del *Bal du Comte d'Orgel*: dove è detto che, per difendersi dal timore di riuscire *dupes* degli altri, spesso conviene di fare *dupes* gli altri. Non ci potrà soccorrere perchè anche le figure più riconoscibili, e le osservazioni che sembrano dette con voce più affabile e comunicativa, prendono qui, per l'ambiente che le circonda, un senso talmente ambiguo e sospetto, risultano talmente spaesate, che non ci riesce di fidarcene.

Non tenteremo nemmeno di ravvisare, nel segreto di cui Radiguet si circonda, una disposizione che negli adolescenti è affatto abituale: essi sogliono infatti occultare i loro sviluppi; e, a confortarli in codesto riottoso e diffidente ritegno, concorrono il risentimento di non essere ancora presi abbastanza sul serio dagli adulti e le misteriose affinità che quegli sviluppi presentano con le altre maturazioni, puramente fisiologiche, sorgenti di ebbrezze febbrili, vergognose e maligne. Nè saranno state delle ragioni di estetica del vivere che avranno persuaso Radiguet a mentire sulla sua qualità di adolescente come su un brutto male da cui le sue opere lo avevano già, almeno in ispirito, liberato. E non crederemmo infine che si tratti della civetteria di chi, sentendosi espresso interamente, si diverta a mentire sulla propria personalità reale, confidando nelle prove che, intorno a lui, rechino le sue opere.

Teniamo presente invece che come i romanzi di Radiguet risentono in tutto e per tutto l'influenza di Cocteau — ed avremo agio di constatarlo — così la figura di Radiguet che ci è giunta è frutto di una collaborazione tra Radiguet, che l'avrebbe vissuta, e Cocteau che ce ne ha comunicato il profilo su cui veniamo ragionando.

Cocteau pensa che lo stile sia un modo semplice di dire delle cose complicate. Ebbene: la figura di Radiguet sarà stata nella vita una realtà pratica e documentabile: certo è che, adesso, la possiamo interpretare come un espediente di stile, nel senso preciso con cui la parola è intesa da Cocteau. Un esempio. Un pittore di Montparnasse chiedeva un giorno a Radiguet — che aveva allora quindici anni — un giudizio sopra una natura morta. «Mi sembra — rispose Radiguet — che sarebbe umano terminarla». E poi tacque. Ecco che il ragazzo, con i suoi mutismi e con il suo diritto di comportarsi da sbarazzino funziona come forma, come elemento di rilievo stilistico in un giudizio scorciato alla brava.

I romanzi di Radiguet sono, come si diceva, romanzi di adolescenza: Radiguet apparterrebbe, per la materia che tratta, a quella costellazione di scrittori di morbide crisi ed esperienze giovanili che Henry Massis raccoglie sotto i segni e gli influssi dei maggiori astri Gide, Freud e Proust. Dato però che Radiguet discende direttamente da Cocteau, sarà lecito supporre che la necessità di esprimersi si sia atteggiata per lui — nè sapremo mai con quanto di consapevolezza e di riflessione — come obbligo di trasporre in forme limpidissime e senza esitazione, certe storie di sviluppi interiori che, per loro natura, procedono a traverso titubanze, ripiegamenti scontrosi, oscurità. Fare dei romanzi di adolescenza che avessero la cruda secchezza di forme e, insieme, la pregnante gravità di contenuto che caratterizzano la risposta al pittore di Montparnasse. A conseguire tali risultati appare singolarmente adatto un adolescente che abbia a dispetto il proprio stato di adolescente: e pertanto se ne possa liberare di scatto, in racconti che non rispettino gli ondeggiamenti e i dubbi dell'età, e i torpori in cui quel tempo di risvegli è sommerso; ma espongono i fatti lasciando che altri ne scopra il significato di documenti. Chi ha tanta forza da non inorgoglirsi della propria precocità riconosciuta ed acclamata, non avrà indulgenze verso i suoi eroi e ce li potrà porgere chiusi in tratti fermi e senza sbavature: e, d'altra parte, quella capacità di mentire che gli permette di attribuirsi diciott'anni quando non ne ha che quindici (con una convinzione ben più grave di quella che sostenga, d'ordinario, un suo coetaneo in un caso analogo) diventerà, nell'esercizio dell'arte, la scienza della menzogna tanto lodata da Cocteau: per cui i fatti riscontrati sulla propria persona e scoperti nel trepido attimo del loro nascere potranno subito, senza che si raffreddino, venire coraggiosamente scostati ed osservati — e mutarsi, infine, in materia di romanzo. Se poi, di fatto, la figura di Radiguet abbia o non abbia corrisposto adeguatamente alla funzione stilistica che le veniva affidata, è cosa da discutersi: ad una prima lettura, se ci si abbandoni alla precipite travolgenza delle narrazioni che egli ci ha lasciato, quasi si risponderebbe di sì. Che se, nonostante tutte le spiegazioni, Radiguet seguì a rimanere in qualche modo vittima di un mistero che, deliberatamente creato, si sia poi infittito oltre il previsto, potrà sempre, per tacitarci, tornar buona una certa mistica per cui l'intelligenza è capace di comprendere prima ancora di aver pensato: la mistica, si direbbe, dell'intelligenza, che *sente*. Valga in proposito un apologo di Cocteau che, nel caso presente, non pare privo di qualche sapore: «AU JUGEMENT DERNIER; J'interroge: Et les catastrophes de chemin de fer, Seigneur? Comment m'expliquerez-vous les catastrophes de chemin de fer? — Dieu (gêné): Ça ne s'explique pas. Ça se sent».

Ma poi Cocteau ci aveva anche, a suo tempo, raccontata la storia di *Thomas l'imposteur*. Thomas era un ragazzo che voleva andare alla guerra: e i ragazzi non vanno alla guerra, di solito. Ma Thomas ha una strana struttura spirituale: si crea, per vivere a suo modo, una menzogna e poi coincide tutto intero con la menzogna che si è creata: sì che quella menzogna diventa la sua vera personalità. Approfittando di una casualità di nomi, Thomas si fa passare, quasi senza volerlo, per il nipote di un celebre generale. Così riesce ad andare alla guerra; e perfino l'amore, non cercato, gli sorride: Thomas, grazie ad una menzogna, ha realizzato in pieno quella vita più grande di lui alla quale aspirava. Una sera egli esce di trincea per portare un avviso: una pattuglia di tedeschi lo sorprende. Thomas pensa che, per salvarsi, gli converrà di fingersi morto. Ma la menzogna è la sua verità: Thomas era morto per davvero.

Cocteau, mettendosi a celebrare ed a commemorare Radiguet, potrebbe anche aver riconosciuto nel giovane romanziere una reincarnazione del suo Thomas. Proviamoci a ripetere

l'avventura di Radiguet nei termini di quella di Thomas. Radiguet era un ragazzo che voleva scrivere dei romanzi: spesso i ragazzi sognano di scrivere dei romanzi, ma di rado vi riescono. Allora Radiguet finge che sia perfettamente normale che un ragazzo dotato sappia scrivere dei romanzi bellissimi. Questa finzione diventa la verità di Radiguet: egli si mette, dodicenne, a leggere Rimbaud e Mallarmé, e li capisce e li sviscera; con occhio intelligente osserva la guerra, Dada, il cubismo. E scrive *Le Diable au corps*, scrive *Le bal du Comte d'Orgel*. Poi dice: « questo ragazzo mi dà noia: minaccia la credibilità dei romanzi di cui pure ha trovata in sè medesimo la materia. Fingiamo che il ragazzo non esista, come ragazzo ». Ma la finzione era divenuta la sua realtà; Radiguet era morto.

Giacomo Debenedetti.

RITRATTI

L'ineffabile.

Questo l'han battezzato *l'ineffabile*: che gli sta bene. E poichè definirlo è impossibile, dirò dei suoi effetti. Non capisci se è un delinquente o un uomo bennato; se è un sensuale o un frigido: affettuoso o cerebrale. Natura s'è scordata d'immettergli le entelechie caratteristiche ed egli va per il mondo come le ore in cui non succede nulla. Perciò predilige la compagnia dei megalomani, degli irregolari, degli artisti. Quando si è in molti nessuno s'accorge di lui, allorchè si rimane in due manca ogni ponte per conversargli assieme. Qualunque argomento è buono e ad un tempo inutile: ragionamenti profondi, facezie, superficialità, tutto annega una gran voglia maltrattenuta di sbadigliare. Ecco, ci si dice, vediamo di cavarne un costrutto, di dargli uno stile, di plasmargli una figura in qualche modo considerabile. Non c'è caso: sfugge di tra le mani come la creta troppo molle. Il problema che ci si pone allora è questo: è egli un'anima cancellata o un essere che ancora deve nascere? Tempo perso. Dalla sabbia non spunta erba. Inferiore alla conchiglia che è bella fuori ma vuota eppure se te l'accosti all'orecchia t'illudono voci marine, se ascolti lui non odi nulla di nulla: e pagheresti chissachè perchè una cicala, un grillo, un tarlo qualunque si mettesse a stridere. Non è nemmeno tra color che son sospesi. Non dubita e non crede: non è. Non è ma t'invade, t'imbarazza col suo aspetto certo e indefinibile che ammettere non puoi ma nemmeno abolire. Piace alle donne fratellevolmente. Lo adoperano senza curarsi d'umiliarlo ed egli s'acconcia a loro con pace come al proprio carattere. In qualunque luogo trova un angolo dove riporsi senza parere. Ma i più prudenti si lasciano spesso sfuggire alla sua presenza segreti gelosissimi: nessuno pensa con lui a difendersi: torna ognuno quel che il caso lo fece. Perciò vorrei talvolta somigliargli; che nessuno si mettesse davanti a me la maschera. E sospetto che un giorno costui ci sorprenderà. Scopriremo ch'era un'incarnazione del Demonio: o un genio che all'improvviso sbalordirà la terra. Certo, sarà il padrone di quanti lo han conosciuto.

Il gaudente.

A stargli insieme, dapprincipio, è un bambino paffutello che, sotto un cielo molto azzurro, corre incespica cade. Si rialza e sta per piangere ma poi ride, ricorre agitando i braccini. Natura lo tratta come madre indulgente: come il sole guarda i cavoli e le rose thee. Dopo un poco l'aria d'intorno a lui s'ingrassa. Se è giorno ti viene in mente l'osteria col pergolato dove i minatori cantano la testa fra i gomiti e una serva col grembiule rosso appare, sparisce sull'uscio di cucina. Se è notte, per il viale, par di vedere abbozzarsi dietro gli alberi rotondità carnose; dai lampioni pendere grossi frutti maturi a punto. Ogni suo ragionamento sai già come finirà: nostalgia di vivande sugose, di vini forti aromatici, di spiagge su cui l'estate si sta bene a crogiolarsi pancia all'aria. Qualunque infelicità perde a stargli vicino l'equilibrio. Ma se dura nel bere allora ti si prodiga in consigli e pareri: e i giudizi che ti dà non chiedono scusa. Ma più grosse le dice più lo abbracceresti perchè senti che litiga con sè stesso per questa sua natura di gaudente che in fondo gli secca. Spesso lo prende una mania oratoria: tira su le parole da una cesta, le appiccica contro uno specchio come vengono vengono: è un bellissimo vedere. Nella sala tutti in breve ridono e gli vogliono bene. Allora il mento gli casca sulla pancia e finge di dormire: tosto si rileva di scatto, vuol fare a cazzotti. Infine moralizza e capisci che è giunto il momento in cui abbraccerebbe tutte le donne che sono lì e ci patisce d'andarsene solo. Quando l'incontri a un angolo di strada pensi che dietro sbucherà un'orchestra di pifferi e di fagotti, si metterà in circolo a suonare lui dirigendo, finchè da terra sorgerà l'albero della cuccagna tutto carico di cibarie. Se gli toccherà di salirci lo vedrai arrivare, che non t'aspettavi, in vetta in un momento, di lassù tirare polli arrosto, scatole di conserve, sulla testa dei passanti col cappello duro.

Adriano Grande.

IL MURO TRASPARENTE

(Studio su J. J. Bernard e Paul Gêraldy)

Una sera salutai l'amata per l'ultima volta, con quella gioiosa disperazione delle ore definitive, che rende i gesti con cui accompagnamo un addio, a noi stessi scultorei. Fuori nevicava. Ma benchè mi convenisse andare e come un automa per le vie » m'accorsi, con un certo stupore, che imboccavo le strade con la sicurezza di chi vive tranquillamente. Quel silenzio e quel deserto, dentro cui ravvolgevo la mia sognante disillusione, mi opprimeva; sicchè, per provare se l'esistenza del rumore fosse ancora possibile, mi misi a gridare a gran voce delle parole, a canticchiare delle frasi di musica, che, quando mi interrompevo, si perdevano nella neve senza risonanza, soffocate in un attimo nel silenzio bianco, come quando si mette la mano sopra un bicchiere tremante di musica.

Allorchè, a un tratto, m'accorsi che alla disperazione veniva aggiungendosi un'inquietudine salita in me dal profondo delle abitudini, e provocata, con mio sdegno, dalle scarpe di vernice, che si riempivano di neve. E questa uggia assurda, che in una giornata comune avrei accolto naturalmente, mi indispettiva, per quella sua pretesa di non ammettere l'anormalità dell'ora.

Allora mi resi conto di un primo elemento del teatro di Jean Jaques Bernard e di Géraldy: la coesistenza di sentimenti e di mosse normali, disancorate dalla zona arcana della vita ordinaria, con la straordinaria fioritura della tragedia.

Intanto, ripensando alla scena che si era svolta in quel breve passato, dovetti considerare con malinconia che nella vita c'è povertà di grandi manifestazioni — giacchè, quell'addio, glielo avevo detto proprio come se fosse stato un addio di un giorno per l'altro. E ora a studiarmi questo miserabile addio tutt'al più ebdomadario, e pensando alle impossibili sfumature che in verità sarebbero d'obbligo a chi vive con civiltà, mi rincresceva.

Allora ricordando le innumerevoli scene sciupate del mio passato, con la nostalgia dei rimedi tardivi, sabbili dentro di me che le nostre parole e il nostro gesto non sono mai proporzionati alla gravità del sentimento, e restano indifferenti come se, non sgarrando dal ritmo comune delle cose scorse e mostrando di disinteressarsi di noi, ci volessero persuadere che non c'è ragione di credere a un mutamento.

Di questo resi responsabile la malignità della vita, perchè questa mancanza di proporzione tra il nostro pensiero e le nostre parole ci fa soffrire — tanto è vero, che, quando siamo disperati, vorremmo scatenarci d'intorno una tempesta e declamare, senza temere la meraviglia degli uomini, come il re Lear.

Ma allora mi resi conto del secondo elemento del teatro di Jean Jaques Bernard e di Géraldy: la espressione dei sentimenti drammatici in parole povere — in parole, come quelle che veramente avevo detto alla mia amata, salutandola. E non era forse il mio *buonasera* molto più tragico che una scena d'addio? Più tragico, anche perchè gli era unito quel rincrescimento intimo che ci dà un'espressione inadeguata.

Ma qui dovetti concedere che questa rinuncia era permessa soltanto ai forti; perchè a ogni autore vien fatto piuttosto di sfogare sulla scena, dove trova il consentimento dell'abitudine, le sue proprie pene, compresse, nella vita, da quello stesso pudore che le ammette a teatro.

Così si spiega, del resto, come il pubblico dei grandi teatri non possa fare buona accoglienza a questo genere drammatico. Un pubblico un po' grosso e assai mescolato, d'istinto esige che la scena cominciata si svolga come teatralmente è stabilito, e come egli, dotto in intrighi di vecchie commedie e ormai perspicace a indovinarne i finali, prevede; ma se trova sul palcoscenico una scena come quelle che gli capitano a lui, protesta, perchè gli pare che non sia vera. Difatti, nella sua vita, non l'ha saputa osservare! Nessuno dei borghesi che vanno a teatro ha mai detto, nelle scene d'amore di cui abbellisce le memorie, quelle battute veramente che si conquistano, a teatro, il suo applauso. S'è convinto, ciò nonostante, che esse saranno state l'invidiato privilegio di altri più coraggiosi, o tutt'al più, che non gli è ancora capitata la buona occasione di metterle fuori. Ma al borghese non viene in mente che quelle dichiarazioni non le ha mai dette nessuno.

Ero arrivato a questo punto del mio amaro ragionamento, quando mi domandai se, dopo tutto, anche questo borghese non avesse una volta tanto ragione, chiedendo che, almeno sulla scena, i momenti gravi venissero segnati con delle parole gravi, perchè non gli capitasse di lasciarli passare inavvertiti. O come può fare, disgraziato, a capire che questo mio *buonasera* definitivo, è tragico appunto perchè somiglia a un *buonasera*, di quelli all'ingrosso? Se i miei sentimenti mutano, quel *buonasera* gli presenterà sempre una stessa fisionomia, famigliare e crassa.

Ma per mutamento di venti mi trovai tutt'a un tratto mescolato alla musica crescente di una scala armonica, edificata, distrutta e riedificata continuamente da mani invisibili, sopra qualche pianoforte.

Ora che nevicava più fitto, la scala armonica, che per quel salto di nota si vestiva di una innaturale e penosa tristezza, veniva a partecipare della nevicata come se ne fosse l'espressione musicale. Le note, che si succedevano regolari, distaccate e granulose, sembravano che volessero disciplinare, con l'esempio del loro buon ordine, la folle discesa dei fiocchi di neve; e, d'altra parte, per le immagini, che suscitavano, dei tasti bianchi, parevano anch'esse come dei fiocchi raggruppati e induriti, perchè sciogliendosi e ricoagulandosi rapidamente una dopo l'altra, componessero il canto profondo, che non riusciva a cantare la massa barbara della neve. E più che un pezzo vero e proprio, quel salire e scendere come di un'anima che imprigionata in quelle note da una volontà superiore, si divincolasse, acquistava nella notte un'andatura ieratica e un accento straziante. Io rimasi a lungo immobile, per aspettare, nel correr liscio delle note, il salto della settima, da cui veniva propriamente quel gemito umano.

Allora, mentre con ansia struggente contemplavo la facciata impassibile di quella casa, in cui *qualcuno* suonava, mi ricordai l'osservazione di uno scrittore francese, che potrebbe essere Victor Hugo; niente è così suggestivo come un muro, dietro il quale succede qualcosa.

E mi dissi: noi siamo un muro, dietro cui succede qualcosa. Questo è il principio degli intimisti francesi. Ma bisogna rendere questo muro trasparente, in modo che alla soddisfazione di seguire un intreccio, si aggiunga la gradevolezza di entrare di straforo in un mondo nuovo, e di capire il gioco patetico dei sentimenti come per una miracolosa intuizione. Questa è un'illusione per metà cosciente, giacchè il pubblico, pur sapendo che quei personaggi gli sono stati chiariti dall'arte dello scrittore, rimarrà stupefattto, quando, a casa, s'accorgerà che gli uomini e le donne non hanno più trasparenza. Si capisce quindi che il borghese , il quale non si dà la briga di fare della psicologia a domicilio, rimanga insensibile allo squisito piacere di una falsa e facile collaborazione. Ma si capisce anche come, se non ci sono grandi attori e grandi pittori, il dramma non riesca a uscire dal boccascena. Quale è dunque il segreto di questa tecnica? La composizione, studiata così, che i piccoli fatti oscuri diventino grandi e luminosi. Questi piccoli fatti, si noti, acquistano forza in quanto sono collocati al loro posto: la prova che questi drammi si reggono soltanto a una sapiente composizione, come le cattedrali gotiche si reggono sull'equilibrata contrapposizione degli archi, la possiamo avere, mutando l'ordine di quegli episodi e vedendoli, immediatamente, impallidire.

Lo scrittore talvolta presenta il dramma e il personaggio, con una sola battuta, fino in fondo; talvolta li lascia trasparire, come se uscissero naturalmente dalla nebbia delle cose ignote.

Un procedimento di questo genere si trova nel primo capitolo dell'*Education Sentimentale*. Qui Arnoux è segnato con due o tre particolari *quasi* generici: fa passare davanti a sè Federico, sussurra delle *gracieusetès* all'orecchio della moglie, ottiene un ribasso sul conto del pranzo.

Questi due o tre movimenti che non possono ancora rivelare un carattere, acquisteranno un valore psicologico quando saranno visti retrospettivamente e negli altri inquadrati; ma concretano, per ora, quello sgomento che ci riempie a contemplare degli sconosciuti quando pensiamo a una vita sviluppata e costruita, con un passato ricco di avvenimenti e di passioni invisibili, che in quei parchi gesti, luminosi per certuni, e per noi indecifrabili ancora, affiorano.

E non si taccia questa scuola di verismo — perchè il verismo io sono convinto che non esiste. Qualunque dramma, semplicemente perchè è *composto* non è più *Vero*. Qui gli scrittori hanno saputo tessere un'armonia di convenzioni teatrali, più squisita e meno appariscente.

Tutt'a un tratto quell'essere che suonava, benchè questo sembrasse inverosimile, smise.

Il silenzio, tornando dopo essere stato interrotto, mi si rivelò colmo di rumori — e una pena dolcissima, stanca e tiepida, che m'invase per l'annientamento improvviso di quella musica, sciolse adagio in me l'acerba e ghiaccia disperazione. Con quella scala armonica era entrata in me un poco di primavera. E pensando che il vento mi avrebbe sbarazzato di questo male come aveva infranta la musica, ora quasi mi rincrebbe, perchè avevo inconsciamente sposato il mio dolore a quella scala, e all'uno e all'altra mi stavo affezionando.

Leo Ferrero.

LIBRI

Filippo Addis: *Giagu Iscriccia* - Novelle - Torino Chiantore 1925 L. 8,50.

(Un giovane scrittore sardo che si cerca: due anni or sono pubblicò un altro volume di novelle: *Il Divorzio*. Tentativi di dominare in un aspro stile paesano il temperamento esuberante e sensuale. Il mondo che vi si descrive non è la solita Sardegna di G. Deledda ed epigoni).

G. A. Borgese: *La città sconosciuta* - Milano Mondadori 1925 L. 9.

(Raccoglie le novelle del *Corriere* in edizione riveduta con aggiunte).

D. Bulferetti: *Scrittori italiani* - Torino Paravia.

(In luogo delle antologie scolastiche e dei manuali D. Bulferetti raccoglie in un'ottantina di volumi, uno per ogni autore, il meglio della letteratura italiana. Di ogni autore sono dati scritti tipici e talvolta anche scelti tra gli inediti, accompagnati da notizie storiche, analisi estetiche, bibliografia. Ogni volume è quindi non solo una antologia ma una monografia sull'autore trattato, e sta a se. Sono usciti: *Abba, Cuoco, De Sanctis, Il Foscolo minore, Nievo*. Ogni volume L. 5).

G. K. Chesterton: *L'innocenza di Padre Brown* Trad. da G. Dauli - Milano Modernissima 1924 L. 8.

G. K. Chesterton: *L'uomo che fu Giovedì* Trad. da D. Pettoello - Torino Paravia 1924 L. 12.

(Dopo le prime presentazioni e traduzioni di Emilio Cecchi, Chesterton va diventando in Italia quasi popolare).

Lettera d'occasione.

Caro Pilade,

E' tacita condizione fra di noi, anzi è un legame, che proprio del tuo silenzio io mi soddisfi. Questa lettera se in alcun modo la immaginassi suscitatrice di una tua risposta, non che ponzarla con fatica, son certo che non mi riuscirebbe di pensarla affatto. Perchè conosco la tua precisa persona, e di essa m'importa — peggio e più ancora: di me di fronte ad essa. Onde anche ne viene che il far pubblicare queste righe non mi preoccupa. Tu ridotto a un'ombra muta, ma in ascolto, attenta, intelligente — il pubblico essendo la consueta moltitudine anonima: cade, così anzi nemanco nasce velleità alcuna di polemica. Il discorso può svolgersi filato, urgente puranco, ma disinteressato, sembra; e col disinteresse chissà che non si giunga talora a ritrovare un filo di sincerità.

Dico anonimo il pubblico: a trarli dalla massa Tizio, Caio, Sempronio, sai già che oltre il previsto non ne cavi. Professioni di fede, nobili sdegni, machiavellismo da strapazzo, colati nel conio spicciolo del luogo comune — ecco la moneta valevole per i loro negozi.

Ed è pacifico ormai che a nulla menano le predicazioni.

In altri tempi il rogo delle vanità menava ad altro rogo; senza tuttavia che nemanco fra i santi extra-canonici il martire potesse essere meritamente assunto. Ma anzi, attraverso i tempi, il suo esempio ad altro non è valso, se non a far vieppiù convinti di come radicata e ricca di succhi, in questa sua dolce terra, sia la vita del popopolo d'Italia, che nella sua quotidiana placidità trionfa inerte di ogni riforma che non sia meramente esteriore e cui non lo costringa il bastone o la fondata tema di un danno materiale.

Discorso, questo, risaputo. Onde, nello squallore dei tempi, bilanci di sconfitte, atti d'umiltà e consimili disincantate constatazioni potranno oggi esser anche di moda, come di moda per un pezzo sono stati manifesti e programmi. Tutto sta, non solo a serenamente indagare le cause di ciò, ma distinte che le si abbia, badare a che l'umore dei tempi, suadente al raccoglimento, non ne conduca poi a rinunzie più apparenti che schiette, ad abdicazioni per disamore, stanchezza, sfiducia in noi stessi, negli altri, negli Dei.

Quella di ritrovarci legittimi ascendenti, di ricamporci su questa scompaginata terra un albero genealogico sul quale proficuamente poterci innestare, è una romantica prova che, ciascuno a suo modo, ma tutti s'è fatta. Pilade, rammenti? La nostalgia di una tradizione di classica civiltà ci ha lungamente travagliato. Oggi — non so di ae; quanto a me, son libero da ogni rimpianto.

Ci si dovrebbe anzitutto intendere su quel che da una tradizione pretendiamo, quel che una tradizione può significare, e quello che è in effetto. Pilade, rammenterai che, terra ideale allevatrice e conservatrice della Tradizione, era per noi la Francia. La continuità ininterrotta della sua letteratura, fluente pari pari colla sua storia civile, un tono di vita trasparente sempre, uguale serbato e tramandato, e tale da permettere ed agevolare lo scambio delle idee, distinzione e chiarezza di quella società — di quanta ammirazione ci penetravano, ma come ci disperavano...

La tradizione che possiamo dir nostra è invece segreta, tanto segreta che a volersi rifar di proposito a dei modelli, par davvero che sia fatica non che inutile, perniciosa così da far puntualmente cadere nell'esercizio retorico. La tradizione nostra è in un tono che mi piace dire di moralità nativa, straniato sì che la comunità italiana difficilmente ci si può riconoscere, ma pur rampollante dalle più profonde e pure scaturigini della nostra terra — tono che t'è dato scoprire attraverso o meglio sotto le differenze individuali, quando, accomunandoli appunto per la loro storica solitudine, familiarmente raduni nel tuo spirito la rada ma ricca schiera dei sommi italiani. Risparmiami di enumerarli.

Ma ecco vedi la solitudine e il distacco come, lungi dall'impoverirti, ti si vadan mutando, se una fede temperata d'ironia ti animi, in una maggiore virtuale ricchezza offerta dalla possibilità delle più va.ie integrazioni. E non fraintendermi: mi rifaccio a una parola d'altri su queste stesse colonne: raccoglimento. Non predico, vedi pure, sradicamenti. Un accento italiano, dico uno stile, stimo che risonerà più schietto dalle nostre labbra quanto meno ci saremo adoperati a farlo tale.

Libero così dagli obblighi che comporta l'eredità di un bene ordinato patrimonio tradizionale, con vivo tuttavia il senso di una carnale ma pur trepida adesione alla mia terra (più ancora che immediatamente alla mia gente), non distinguo più frontiere, ma soltanto una varietà di più fruttuose esperienze onde arricchirci di quanto dobbiamo pur riconoscere farci difetto. E dove leggi esperienze intendi tutte quelle che il moralista può assommare in un ideale Traitè de l'homme, *e che son l'intimo tessuto dell'opera del romanziere.*

E chiudo un discorso troppo lungo per il mio fiato, troppo corto, monco anzi, se badi a che ho preteso di trattarvi. Per scaricarmi d'ogni responsabilità tirerò in ballo l'umore dei tempi.

Addio. Ti lascio; con, a guisa di benedizione, queste parole del religioso Baudelaire: « Et ainsi se forme une compagnie de fantômes déja nombreuse, qui nous hante familièrement, et dont chaque membre vient nous vanter son repos actuel et nous verser ses persuasions ».

Oreste.

Nei prossimi numeri:

G. Debenedetti: *I romanzi di Radiguet.*
S. Caramella: *Inchiesta sulla cultura accademica*
*** *Il giornalismo in Italia.*

LA PITTURA FUTURISTA

Non bisogna credere che chi voglia spiegare l'origine e le qualità — non dico le opere — del movimento pittorico futurista italiano debba trasportarsi in un clima di intesa eccezionale e discorrere in versi o addirittura in parole in libertà anzichè nella più bonaria e accettabile delle prose.

Impressionismo e futurismo.

Abbastanza facilmente potremmo far derivare il Futurismo dagli ultimi movimenti francesi dell'Ottocento definendolo, in un modo approssimativo, un misto di impressionismo e di cubismo, eppoi, a grado a grado inoltrandoci nella sua trattazione, vedere in quali punti e l'uno e l'altro dei movimenti rammentati si allontanino da quello nuovo, lasciando il campo a tal moltitudine di nuove possibili ricerche da trovarci sbalestrati, dal dominio della competenza pittorica, a un dilettevole paese di calcoli e di giuochi. Abbiam visto l'Impressionismo inspirarsi al bisogno di disaccademizzare la maniera di riprodurre la luce, di distruggere la convenzionalità delle forme solite, e lavorando a questo scopo scernere gli oggetti e le figure cambiate di aspetto, esigenti anch'esse una tecnica nuova, sino a quando, in Monet, le più massiccie costruzioni diventano una sorta di realtà mobile e molecolare dentro la luce. L'impressionismo, squassando con violenza giovanile l'aria accademica delle regole fisse nelle quali s'inaridiva ogni possibilità di emozione, discendeva tuttavia da quella che era stata la pittura viva di tutti i tempi.

In ogni modo è certo che dopo la ventata dell'Impressionismo, la smania delle ricerche nuove penetrò a fondo ogni artista, e come l'uno voleva la luminosità l'altro si avventurava incontro ad una forma più assoluta della solita e preponderante sugli altri elementi del quadro.

Ora è facile dedurre che tanto l'Impressionismo quanto il Futurismo furono, in un certo senso, unilaterali, in quanto che pur lasciando all'artista il privilegio geniale di mettere sulla tela il canto delle sue sensazioni umane, non pretese mai di allestire tecniche pittoriche diverse, allo scopo di esprimere diversamente differenti sensazioni come accadde nel periodo del Futurismo italiano in cui si immaginò addirittura, una pittura degli odori e dei rumori. Il futurismo italiano aggiungeva, agli elementi cubistici ed impressionistici che già conoscevamo una specie bizzarra di simbolismo tendente a risolversi per mezzo di formule. Anzi, a questo proposito, dirò che se i maggiori esponenti della pittura futurista restavano più vicini ai modelli francesi, preoccupandosi dell'impasto coloristico e di altri simili fatti puramente plastici, per la ragione che avendo fatte le prime armi alle dipendenze dell'impressionismo avevano una piccola tradizione personale da conservare, alle giovani reclute erano assegnati dei compiti che rasentavano addirittura il classico rompicapo. Ne sortivano dei disegni cui si poteva sempre aggiungere e sempre si aggiungeva qualcosa nelle chiassose riunioni dei caffè divenuti la palestra dei nuovi conati artistici e arricchiti dalla speciale tinta di importanza che si conviene alle stanze della sapienza, sia pure assunta in luoghi così straordinari da una banda di giovani in generale ritenuti per degli scapestrati.

Esperienze di cultura.

Ora, a intendere umanamente il futurismo e la ragione per la quale tante diverse personalità quante furono quelle che ne inaugurarono la scuola abbiano potuto finire, o nel vicolo senza uscita di un qualsiasi arcaismo come nel caso di Carrà, o in un genere di pittura che chiameremo campagnola, come nel caso di Soffici, riconoscendo la peculiare italianità di questo attributo, bisogna pensare a quella che era la fisionomia della media cultura italiana al principio del nostro secolo. La media cultura italiana era meno di una media cultura, non solo nel senso assoluto, ma anche in quello relativo della parola. Per via di un'inquietudine diffusa per tutto e che sembrava presentire oscuratamente le zone di libertà creative spalancatesi in altri terreni, intere generazioni che non osavano affrontare il paziente studio classico che parte dalle radici di ogni scolastica, vivevano aspettando una parola che desse loro l'idea di aver potuto penetrare, quasi di sotterfugio, in qualche vivo e avanzato problema di coltura.

Questa coltura aveva figura di mito e diventava l'ossessione, l'idea fissa della gente che vi aspirava perdendo a ogni piè sospinto l'occasione di formarsene una.

Principiò allora, sordamente, il gusto del difficile. A mano a mano che uno lasciava dietro di sè l'età in cui sarebbe stato appropriato lo studio della grammatica, principiava a non sopportare nessuna allusione che non riguardasse almeno la sintassi. Principiò anche il tempo delle sottilizzazioni basate su scarse conoscenze che venivano ad accentrare su loro stesse l'importanza che avrebbe dovuto distribuirsi per tutte le altre, e qualcuno, partendo appunto da un'interpretazione speciosa della parola cultura, pretese di farsene una sulle riviste e sui giornali; una cultura, insomma, che trascurando il passato e fidando sullo spirito critico dei suoi bizzarri studiosi, intendeva derivarsi soltanto dalla vita, dall'osservazione degli uomini e dall'ascoltazione dei loro giudizi e d'ogni genere di loro espressione, a lume di pura sensibilità e di buon senso, e come a dire il mondo dello spirito veduto d'insieme e all'improvviso con l'occhio del pittore.

Soffici reduce da Parigi.

I più forti temperamenti di questo periodo studiarono indefessamente e disordinatamente affrontando ogni giorno un nuovo grande filosofo, un nuovo grande musicista o un nuovo grande scrittore. Era come tuffar la mano nell'urna da cui si debbano estrarre i numeri di una lotteria: a meno di un caso eccezionale vien fuori un numero che non è il primo nè il secondo della serie; così, questi uomini, avevano la sensazione di spender bene la loro vita, e avendo evitato i noiosi primi passi, di trovarsi in mezzo all'oceano del grande sapere. Di lì a poco, quasi tutti i giovani, attraverso la *Voce* e i *Quaderni della Voce*, furono ammessi agli straordinari simposi dell'intelligenza che caratterizzano i primi anni del '900, e i vecchi metodi dell'istruzione furono sostituiti da metodi diretti combinabili con la più modesta bibliografia. Bastava avere un po' d'amore al libro per accostarsi, con pochi soldi, alle più stravaganti anticipazioni, e non è facile, oggi, dare ad intendere quale sapore di razzente novità potessero avere da noi, tanto per non esorbitare dal campo dell'arte figurativa, le prime pubblicazioni su Henry Rousseau, il pittore doganiere, con le sue faune e le sue flore tropicali, stilizzate infantilmente, o quelle su Edgar Degas. Il merito di tali pubblicazioni va riconosciuto a Soffici, reduce da Parigi, rispettoso e quasi timorato di Parigi sino a parlarne in Italia con l'aria riservata che si conviene, in chi la conosca e ne voglia diffondere il rispetto insieme alla conoscenza, per i grandi fenomeni del passato.

In quella libera Università che fu la *Voce*, l'Impressionismo e i postimpressionisti ebbero l'onore della severità scolastica in mezzo alla quale furono annunciati, propagandosi frammezzo a un silenzio attonito di commossa meraviglia, e quando Marinetti lanciò dal *Figaro* il manifesto del Futurismo, quelli della *Voce* lo accolsero con la diffidenza usata verso i ciarlatani. La *Voce*, con la sua grossa carta giallina, i cataloghi esempi di preziosità tipografica spesso e volentieri arieggianti l'antico, i fregi leonardeschi, le nostalgie romantico culturali di un Papini che cercavano lo sbocco drammatico e romanzesco nell'*Uomo finito*, il gruppo dei musicisti, dei politici e dei filosofi, alla Bastianelli, all'Amendola, alla Calderoni o alla Vailati, che prendendo gran parte del movimento vociano, inteso come una massa quasi cromaticamente riconoscibile finivano col proiettare una fonda ombra dalla loro personalità filosofica anche su quella pittura che più delle altre forme di lavoro spirituale anela un po' di sole campestre e di umana libertà, aveva ridotto la nuova pittura all'applicazione, in un artista solo, di pochi principi accuratamente dissecati. Il solo artista di quel tempo — solo, dico, dal punto di vista ufficiale della *Voce* — era Soffici, sorta di segretario di un ipotetico gruppo di competenza che, pur non esistendo, gli avrebbe votato *l'interim* dei poteri. Soffici dunque, nella pace della sua campagna, nell'affettuoso ritrovamento di questa terra toscana che istilla nei figlioli una sicurezza tanto ferma e cordiale, mentre a ricordo derivava da Cézanne un paesaggio che di fronte al vero diventava senza confronto più [illegible] quanto non fossero i paesi del Maestro provenzale, talora appena accennati eppur magici di affetto e gonfi dal senso di una costruzione che riaffiora da ogni angolo e da ogni punto, per le figure imitava piuttosto la maniera di Degas. Fiduciosamente e dogmaticamente preparato alla stranezza, Soffici non sentiva la necessità di copiar le lunghe figure bagnanti cézanniane quando il suo buon senso poteva acquetarsi nella originale normalità di Degas, e si limitava a disegnare col colore, o meglio ad accennare con vaghe pennellate i limiti delle figure perchè i suoi nudi specisi potessero tendere all'ornata larghezza delle ballerine degassiane. Insomma, mentre Degas, Cézanne, Monet, Manet e quant'altri Impressionisti si possono rammentare, erano degli artisti misti di sensualità e di spirito, Soffici si annunciava come un sensuale e, di lontano, percepiva attraverso il ricordo proiezioni di quadri in cui resisteva soltanto l'immagine di alcune zone di colore, avviandosi incontro a una etica della pittura pura. Uomo d'ordine e a fondo idealistico, Soffici, non avendo potuto ben riconoscere il complesso travaglio degli Impressionisti, vuol catechizzarne la parte assimilata, ossia la pittorica purezza, intendendo questa parola nella duplice accezione materialistica e morale, cosicchè, in seguito, lo vedremo predicare la pittura pura con l'ardore del mistico e del neofita. D'altra parte i futuristi, e soprattutto Umberto Boccioni, recavano nelle loro teorie il soffio di ben altra irruenza.

Non il gusto antologico del colore e quello di una deformazione accennata quanto bastava a immergere l'oggetto rappresentato in una sorta di nuova atmosfera in cui la pittura trovasse tutta la propria originalità, ma un desiderio barbarico e quasi antartico di esasperare a un tempo il volume e la luce, di esprimere la velocità di render plastiche, com'era stato possibile rendere letterarie, le più stravaganti percezioni dello spirito, e qui mescolanze di persone e d'ambienti, e qui riproduzioni di stati d'animo attraverso forme astratte suggestivamente accozzate e combinate.

Boccioni.

Se Ardengo Soffici era un pittore, smarrito nel gusto di un fregio di matita o in quello di un po' di colore, costituzionalmente lontano da un prepotente bisogno di costruzione e di composizione tantochè, venuto il periodo neoclassico, lo vedremo perdersi quasi infantilmente a ritrovare l'armatura geometrica di uno dei quadri meno composti di Guido Reni, Umberto Boccioni si annunciava come un costruttore.

Già nel suo libro *Pittura e Scultura futurista*, quando si prescinda dall'accaldato tono oratorio che ne pervade le pagine, dalle sintesi storiche troppo ardite che talvolta, abbracciando il futuro e l'ancora inespresso con una superba certezza profetica rivelano la loro consistenza meramente lirica, si fa notare la quantità dei problemi di cui Boccioni tien conto, e insieme, fra tanta guerriera baldanza, la sensibilità nel riconoscere i valori anche opposti alla sua condotta ideale: per rammentare i più recenti, il Ranzoni, Tranquillo Cremona, Previati e Pellizza da Volpedo son ricordati da lui con ogni rispetto.

Naturalmente portato a insolentire le grandi ombre di David e di Ingres, Boccioni oppone loro il nome di Delacroix, non già con l'approssimazione di un purista, magari disposto, dopo aver oggi negato i primi, a riprenderli in considerazione domani se alcuno gli farà notare in essi uno spazio quale che sia di buona pittura e ad accomunarli così, anche in piccola parte al secondo, ma con la devozione di un vero fratello spirituale. Il pensiero dominante di Boccioni è che la pittura debba costruire, epperciò dichiara, e per sua voce fa dichiarare ai compagni, che il Futurismo si allontana tanto dall'Impressionismo quanto dal Cubismo, movimenti volti a una soffocante parzialità di ricerche che infirmano la possibilità di giungere all'espressione di un vero dramma. E qui, se consideriamo che il Cubismo, con i suoi accozzi di pure forme tendenti alla creazione di un'espressione non umana, ma umanamente percettibile, avverava assai prima del nostro De Chirico una pittura metafisica nel vero senso della parola, si può intendere come Boccioni, se fosse vissuto, avrebbe avversato quella letterarizzazione che Giorgio De Chirico ha fatto della pittura metafisica, servendosi, a scopo di suggestione, di simboli e figure popolarescamente paurose, e tenendosi, quanto alla pittura, in un antagonismo da rifacitore che, se gli permette di comporre qualche pezzo di pittura interessante, toglie però interesse a quella che dovrebb'essere la viva personalità dell'artista.

D'altro canto Boccioni, considerando la storia dell'arte come una serie di trajettorie, alla fine di ognuna delle quali, un ideale plastico covato per centinaia di anni, trova la sua spontanea, e facile, e irrefrenabile espressione, come sembra accadere in Michelangelo, questo genio in azione attuante quel che a un cervello umano dovrebb'essere impossibile di concepire, non solamente si lancia contro la possibilità di un neoclassicismo volontario, ma osserva la ripetizione, ossia la morte dell'arte, in ogni opera che oggi non si ponga al principio di una di queste trajettorie.

Accordo tra Soffici e futuristi.

L'accordo tra Soffici e i futuristi fu raggiunto per mezzo di un compromesso, dopo un urto assai vivace e una bastonatura rimasta famosa e di cui potranno rendervi ancora conto i camerieri delle Giubbe rosse.

Soffici si decise al gran passo, un poco per la naturale accoglievolezza del suo carattere non privo di un certo spirito goliardico, e perchè, alla fin dei conti, di fronte alla deprecata, incommensurabile ignoranza della gente, la combutta coi futurisiti poteva assumere il valore di un bel gesto, un poco perchè anche le teorie futuriste si ispiravano ad alcuni di quei principi di cui la *Voce* si proponeva l'insegnamento.

Soffici era, sin d'allora, il machiavellico ingenuo, il pragmatista a buon prezzo e il favoreggiatore paterno e benevolo del colpo di stato. Quanto a Boccioni, non eran certamente quelli tempi da sottilizzare. Il suo accordo con Gino Severini, pittore di raffinatezza decorativa, sia che dipingesse un fantasmagorico paesaggio invernale o una sala da ballo, fittissima di minuscoli danzatori assembrati con l'effetto di una caleidoscopica carta da parati, o quello con Luigi Russolo, mediocre accozzatore di masse senza significato, non erano certo profondamente ispirati, ma sarebbe far torto alla sua memoria credere che non fossero sinceri. Era un tempo in cui l'uno non aveva il tempo di vedere e di controllare quel che l'altro faceva, e tutto accadeva per il meglio, e le personalità si conservavano, sotto l'esteriore comunanza della battaglia, nel migliore dei modi.

Boccioni era un cerebrale in grande stile e Soffici un gustoso fantastico fiorentino; Soffici almanaccava, sul modo più acconcio di stabilire un insegnamento artistico dimostrando che si dovrebbe principiare col far vedere come, sopra una tavoletta perfettamente bianca un segno qualsiasi di carbone costituisca il principio del fatto artistico, e Boccioni pensava al ritorno del soggetto come all'unica fonte della grande arte. Ora è bene osservare come il temperamento romantico di Boccioni che raggiungeva le sue più tipiche espressioni in quei quadri che si chiamano *gli addii* e dove per mezzo di linee fortemente inclinate e sfuggenti o staticamente perpendicolari il pittore vuol suggerire graficamente a volta a volta lo stato d'animo di coloro che vanno e di quelli che restano, è bene osservare, dicevo, come il temperamento romantico di Boccioni finisse con l'avere un'influenza notevole su tutti i compagni.

Vediamo infatti che lo studio di una sorta di grande ingranaggio mosso a grande velocità con la ricerca di violenti sbattimenti luminosi in toni gialli e viola dovuto a Giacomo Balla, aspira più di quanto non sembri al soggetto cercando di dare la forza astratta, formidabile, capace di commuovere lo spirito umano, con motivi ben altrimenti complessi che non sieno quelli di un puro godimento visivo. Lo stesso Soffici fu condotto a comporre dei grandi quadri come la *Danza dei pederasti* e la *Sintesi della città di Prato* che furono delle riuscite rassegne dei mezzi di espressione futuristi. Il futurismo ebbe dunque il suo punto di fuoco perfetto in una vera, ardente fiammata resa possibile da un momento di ottimismo, di schietta cameraterìa.

Il fenomeno Carrà.

La fiammata non durò: dopo un breve periodo di prova venne l'ora dei conti e dei bilanci. Soffici si ricordò di venire dalla *Voce* e di essersi avventurato nel futurismo come per una pattuglia; tornò quindi sui propri passi, non senza l'illusione di aver fatto un grosso bottino, e proclamò vero futurismo il proprio decretando all'altrui il titolo meno onorifico di marinettismo. Fu per tutti la crisi della serietà, così per chi restò quanto per chi se ne venne via; crisi teoricamente benefica per Boccioni che rimanendo solo o contornato di mediocrissimi elementi come furon quelli che alimentarono il futurismo ufficiale dopo la diserzione del gruppo vociano e lacerbiano potè constatare di non aver tradito il proprio ideale, non già indirizzato ai reami della pittura pura, ma verso un'arte, sia pur lontanissima dalla sua massima espressione, nuovamente umana, narrativa e drammatica; praticamente benefica per Soffici che uscendo dalle pastoie di una composizione alla quale il suo temperamento non lo portava ritrovò a poco a poco nei tranquilli paesi e in quella larga figurazione di pretto sapore campagnolo e toscano la via giusta per rivelarsi nelle sue definitive possibilità, men buona, invece, per Carrà, dato che a quest'ultimo, l'abbracciare il primitivismo e la cosidetta pittura metafisica non servì a rivelarne viemmeglio le qualità pittoriche ma piuttosto a farle arenare in un marasma di teorie e di strani affioramenti sensuali.

Il caso di questo pittore merita qualche parola. Carrà, come futurista, era uno degli artisti più interessanti. Se il movimento rivoluzionario al quale partecipò poteva dar modo di spiegare un carattere, una sensibilità attraverso forme e colori non precisamente legati all'obbligo di rappresentare «qualcosa» egli riuscì più di altri a offrirci l'impressione di una personalità geniale. Voglio dire il lombardo Carrà, e dico lombardo sottintendendogli un genere di serietà e di quadratezza, quasi di limitazione, che in uno spirito toscano non sarebbe affatto sottintesa, il Carrà brontolone e cupo e nondimeno buonissimo figliolo, trovava nella esatta cubatura delle sue opere e nelle tonalità della sua tavolozza abbondanti di grigi e di grigi perla un'espressione e un rendimento così persuasivi da imporre la sensazione dello stile. Forse Carrà era, materialmente, il miglior pittore del gruppo: immune dallo spirito tuttavia letterario di Balla che cercava nel movimento la divinità del tempo moderno, dal romanticismo di Boccioni cui ho già fatto cenno e dal pariginismo mondano di Severini di cui si è vista la predilizione per i balli e per le ballerine, Carrà rivelava sè stesso attraverso forme e puri colori, attraverso un'astrazione insomma, che se riusciva a illuminare un carattere, doveva necessariamente contenere i germi di uno stile.

Ed ora osserviamo l'arenarsi di questo puro plastico.

Interrotto il periodo della creazione futurista che costringeva Carrà e il suo temperamento esuberante a costruzioni laboriose o a strepitose ricerche come quelle della pittura degli odori alla quale s'arrischiava con ardenti scoppi di verdi, di rossi o di rosa accesi, un poco simile a Mancini in queste manifestazioni di sensualità pittorica, il Carrà si ritrovò di fronte al problema di comporre, di costruire, di architettare un quadro, nelle stesse condizioni in cui, difronte allo stesso problema, si sarebbe trovato un bambino.

Colorista e cubista, colorista per temperamento e cubista per abitudine, Carrà non avrebbe potuto abituarsi a soddisfare il proprio temperamento in un modo disordinato o impressionistico e così fu che dopo un lungo periodo d'ozio e di meditazione egli approdò al primitivismo dapprima — con la *Carrozzella*, con i *Romantici*, col *Gentiluomo ubbriaco* — e in seguito a quella pittura metafisica che sebbene togliesse a prestito i manichini, i biscotti, le lavagne e le muse del guardaroba mitologico di De Chirico non era in fondo che una naturalissima figliolanza della sua pittura primitiveggiante.

In sostanza il primitivismo di Carrà consisteva in una specie di giottismo risentito attraverso la pittura popolaresca delle osterie di campagna, o magari in un immaginismo sacro, divenuto drammatico e caricaturale a un tempo per l'inesperienza del contadino o dell'uomo religioso e rustico che gli avesse dato vita, oggi risentito dal nostro pittore sospeso tra una voglia di pace conventuale e il rumore sordo di mille teoriche. Come i colori dell'iride fatti girare vorticosamente si ripresentano, in una superficie bianca, così il patema teorico di Carrà, arrestato dalla sua patetica e grossolana nostalgia di rinnovamento, produce alla nuova giornata di lavoro tavole biancodipinte, dove il bianco cerca la propria intensità e una granosità solida che lo apparenti alla pittura su muro in una continua e graduale sovrapposizione di colore calcinoso, sino a quando la comparsa di un fantoccio rosato o di una trombettina d'oro non intenda disfarci completamente in una plastica gioia trascendentale.

Pittura, come si vede, che tende alla copia di un sogno, di un'immagine ferma e sospesa in un punto veramente indeterminato del passato, e quasi nel passato di una vita anteriore; ideale pittorico statico e dolcemente maniaco.

Al di là o al di qua, ci sarebbe il nulla, per dirla con un rigo lirico di Soffici e rimanere tra conoscenti.

E infatti Carrà, diventa spesso, nel campo della critica d'arte, il più eclettico dei recensori.

Conclusione.

E' certo che sarebbe stato curioso assistere al tardo svolgimento di Umberto Boccioni strappatoci da un disgraziato incidente, e dico curioso, non alludendo alla possibilità che l'arte italiana trovasse, attraverso le ricerche futuriste di quel pittore, lo sbocco in una universalità impreveduta, possibilità, ammettiamolo, cui nessuno, oggi, potrebbe più credere, ma per il piacere di assistere al ritorno a casa di questo simpatico e coraggioso campione di una ragionata e

ingegnosa stranezza. All'epoca in cui il povero Boccioni morì era giorno di pioggia battente nel mondo dell'arte. I prudenti eran tutti tornati, e, scuotendosi allegri, seguitavano a contemplare il temporale fuor dalle finestre, mentre nella stanza il fuoco incendiava giocondamente nel caminetto riflettendo sui visi bagliori rossi e saporosi come l'annuncio sicuro di una buona pittura.

E tra chi rincasò presto ci fu chi presto lavorò e con buoni frutti, come lo può dimostrare, nel caso di Soffici, l'armonioso quadro della *Pulizia del bambino*.

Ma s'intende che l'amore maggiore, l'aspettazione maggiore, era dedicata all'assente, al folle assente che non tornò e schiantò per via la sua giovinezza al cozzo di un ostacolo meschino come spesso è meschino il viso della fatalità. Boccioni morì, soldato, e in tempo di guerra, per una caduta da cavallo.

Il Futurismo — si dice — sembra perduto nella notte dei tempi, e vi è sommerso da quella infinita teoria di pittori contemporanei che pur senza distinzioni di gusti, di scuole e di tendenze, vanno dai macchiaioli a Sartorio, da Ghiglia a Tito, da Spadini a Carena.

Questo è vero ma d'altronde il Futurismo, così lontano e così invecchiato, è tuttavia ancor degno di amore, perchè, specie a considerarlo in rapporto ai più recenti movimenti francesi e tedeschi, possiamo dire che grazie al suo largo soffio romantico e goliardico, esso ha egregiamente assolto il compito di riassumere e di chiudere il cerchio d'ogni nostra possibilie stravaganza moderna, rimettendo duramente gli artisti di fronte al problema di un'arte umana, poetica e narrativa, così com'è voluta dalla nostra più antica tradizione. Ora, se riflettiamo che la generazione dei primi del '900 istradata alla pittura correva con certezza incontro al più mediocre illustrazionismo giacchè i migliori macchiaioli erano ancora sconosciuti e l'Accademia, fornita sì di modelli, ma lontana da una viva tradizione di bellezza era quasi decaduta dalla possibilità di trasmettere un qualsiasi insegnamento, dobbiamo riconoscere al Futurismo un'influenza non proprio deleteria. Infatti l'idea della pittura pura, non espressa attraverso una piccola, legittima opera come quella dei macchiaioli, ma inserita nel nostro tempo alla guisa di un dogma o di un verbo divino, creò una popolazione di artisti embrionali, che non sarebbero giunti all'opera d'arte, ma intanto contribuivano a dare il senso di una possibile civiltà artistica: essi erano, nè più nè meno, un'oscura fermentazione.

RAFFAELLO FRANCHI.

I NOSTRI MAESTRI

Essere uomo, introdurre l'uomo alla vita poetica: ecco una nobile e commossa disciplina letteraria in espiazione delle soverchie delicatezze e sfumature di tutta una generazione d'artisti preziosi eruditissimi e femminei. Quando George Duhamel e Charles Vildrac, con il cuore tremante d'amore e di sofferenza, s'accorsero di non essere scribi cinesi in una torre d'avorio, ma uomini vivi in seno ad un'umanità viva, e, turbati stupiti riconoscenti, offersero alla poesia le parole nude dure sode e schiette della bontà e della speranza, parve che un intenerimento, uno struggimento nuovo, aspro e pietoso, torcesse improvvisamente il loro canto, come dal mosto generoso si spreme un vinetto arzillo chiaro famigliare, e confortatore.

Et j'ai la volonté candide des hosties... diceva l'uno, e l'altro faceva dono di sè al lettore, fantasticando pensoso di

Un homme dont la vie rayonne large et loin,
Qui ne s'écarte de personne ni de rien,
Et respire à son aise dans toutes les maisons.

Quest'arte poetica presumeva necessariamente due cose: aver assaporato tutta la tristezza umana con patetico entusiasmo, e possedere la virtù degli apostoli. Perchè far sentire alle creature ignote avvilite desolate, al nostro prossimo innominato, che la vita più miserabile può essere colma di poesia e degna d'essere vissuta, è compito del poeta, in quanto creatore d'anime e di intimità spirituali: ma è allora altresì urgente essere uomini tali da non dover arrossire di fronte agli eroi dei propri libri.

Così sotto gli auspici di Walt Whitman, americano per cui la vita spirituale esiste empiricamente, e quindi maestro di vita e poeta, fiorivano in terra di Francia, nell'anno oramai remoto 1910, due volumetti di liriche: *Selon ma loi* e *Livre d'Amour*.

Dei quali non si poteva neppur dire che fossero deliziosi, tanto mordente e turbatrice suonava in essi la voce del cuore e della coscienza, persuasiva realtà quotidiana e non oggetto di lusso.

Ma pensate al valore che quest'aggettivo: *delizioso*, aveva, al principio del secolo, acquistato nello scetticismo dei critici e nella sensibilità estetizzante dei lettori. I romanzi di Anatole France erano *deliziosi*, i drammi di Maeterlinck *deliziosi*, i versi di Samain *deliziosi*, i viaggi di Loti *deliziosi*... tutto era *delizioso* oramai nella letteratura francese: ahimè! giustamente.

Mi è sfuggito un *ahimè!* ma lungi dalle mie intenzioni sia qualunque moto di irriverenza o di fatua rinnegazione, e sacri rimangano alla nostra gratitudine i compiuti maestri del romanzo della critica della poesia dell'eruzione. Piuttosto io volevo denunciare un certo senso di sazietà che reagì candidamente a tutto un periodo di splendore letterario. Delizioso è appunto ciò che è perfetto, definitivo, senza scappatoie e senza ribellioni. E' qualcosa che ci fascia, ci blandisce, ci seduce e ci snerva. E' un'esperienza del mestiere consumata e astuta, ed una possibilità di dir bene qualunque cosa: è l'arte del giocoliere che rende ogni miracolo facile e dilettoso, ed annulla tutte le difficoltà dello spirito e dello stile. Quando uno scrittore sa tutto, comprende tutto, chiarifica tutto, risolve tutto con la stessa grazia maliziosa corretta impeccabile e *désabusée*, quando uno scrittore dipinge, fa della musica, analizza i suoi personaggi, s'intrufola nella storia, si sbizzarrisce misticamente sull'orlo delle più astruse teogonie, agita i problemi scientifici, solletica il mistero, civetta colla morale, discute predica motteggia con la stessa disinvolta abilità, con la stessa sottigliezza di ricerche e di difetti, con la stessa felicità simulatrice, noi diciamo ch'egli è irresistibile e inarrivabile, noi diciamo ch'egli è delizioso: ma l'aria ci manca ed il respiro ci muore in gola. Perchè sentiamo che dopo quella letteratura così raffinata e completa, non resta più nulla: perchè sentiamo che una tradizione millenaria di coltura buon gusto e immaginazione si è venuta ad esaurire lì, e tutto il mondo è levigato sminuzzato ridotto a quelle mirabili forme e proporzioni, senz'altra possibilità di sfogo e di fantasia. Perchè sentiamo essenzialmente che tutta la vita è stata addomesticata ad un prodigioso artificio, ed in quell'artificio conclusa e risolta.

Ironico e bonario, pessimista o scherzevole, Anatole France, che ha argutissimamente conosciuto gli uomini attraverso i libri, e su l'esperienza d'innumerevoli libri vecchi composto nuovi libri ed incantevoli, è di tale perfezione l'esempio più scoraggiante e fascinatore.

In siffatti casi sarebbe bene ricominciare da capo. Ma non è facile: per quanto non sia poi difficile trovare chi, tutto rugiadoso della sua fresca e silvestre sensibilità, tutto ingenuo sbigottito e dolorante, si faccia avanti improvviso con un gran gesto umano, e nato poeta, oltre la letteratura agli uomini tenda le braccia ed alle cose, per stringersele al cuore e sentirle vive impensate rivelatrici in un verginale impeto di amore.

Ma come sanno far bene tutto ciò che fanno questi letterati francesi, ed anche tutto ciò che noi vorremmo fare! noi al di qua dell'Alpi che abbiamo la baldanzosa abitudine di scoprire regolarmente la nostra più urgente originalità letteraria nelle opere invecchiate di dieci anni sul mercato di Parigi.

E che antico è crudele destino della letteratura francese è mai questo di raggiungere con sorprendente facilità la perfezione e dissolvere così in un oceano di spirituali malizie ogni pericoloso impulso di poesia: nappoichè l'impulso poetico è troppo spesso irrimediabilmente fatale al politissimo e furbesco mestiere di letterato!

E per quanto malbevuta remota imprevista sia l'ispirazione, per quanto grossa e tumultuosa la foga del nuovo, e acuta la saporosa vivezza delle cose scoperte e subitamente amate, non passa poi gran che della stagion letteraria che tutto ciò si spiana chiarifica e sottilizza in mirabili gioielli di squisitissimo gusto e d'impercettibile ironia.

Shakespeare non ha mai attecchito in terra di Francia: da Voltaire a Maeterlinck ed oltre, la più cara e caratteristica interpretazione *gauloise* (tutta finezza e sentimento) del grande Will è forse quella di Paul Fort:

——rêves des fées, combats des hommes, feuillages, gouffres étoilés, et les oreilles de Bottom. - Puck rit et rit!

E la barbarie di Claudel è una cosa curiosa con quella bruschezza e tracotanza selvaggia rifatta di sui greci (i classici, oh guarda caso!) e la bizzarria d'un'immaginazione all'americana che dalle più comuni, e sfacciate visioni ha il coraggio di trarre tutte le conseguenze (metafore *grattacielo*) e quell'estetica deliquescenza cattolica che rasenta ad ogni piè sospinto, solletichio gradevole, la cavillosa ambiguità dell'eresia: dosatura così abile che tu non sai se più ammirarvi il dono di poesia o l'intelligenza simulatrice e arguta.

Orbene quel culto dell'uomo, che Vildrac e Duhamel inauguravano per proprio conto in tono minore ma con sì fraterna e sensitiva sincerità, si esalta tosto in un umanesimo di più ampio e rumoroso respiro: l'*unanimismo* di Jules Romains, che sarebbe la religione dell'umanità in quanto gruppo folla città, divinità transitoria e misteriosa, in cui gli esseri umani posti a contatto si fondono creando un organismo nuovo trasfigurato e sublime. La sociologia di Tarde o Durkheim si volatilizza nel *Manuel de Déification*, e gli Dei sociali, coppia famiglia strada villaggio e via via, nascono ad ogni istante per rinascere fantasiosa suggestione della *Vie unanime*.

Il culto dell'uomo, dalla sua nuda semplice e quasi arida asprezza e pietà, si elabora in una abilisima complicanza di misticismo ideologico (concetto di solidarietà, antiindividualismo, vaghezza internazionalista) e d'intellettualismi quasi scientifici e d'immaginosa vivacità stilistica.

Così si complicano e si risolvono poi in una comoda elegante lucida e raffinatissima esperienza libresca tutte le possibilità poetiche e psicologiche della letteratura francese. Non vi è argomento o stato d'animo per quanto eccezionale lontano e diverso che un letterato francese non possa trattare con garbo e penetrazione e perizia mirabili: non vi è allusione spirituale che un letterato francese non possa convertire almeno in una fugace fioritura di rose, ed in una dilettosa sorpresa di stile di fantasia e di emozione.

E' una tradizione: ve n'è di grandi di mediocri e di superflui, ma tutti i letterati francesi sono più o meno così, tutti hanno nel sangue una secolare eredità di finezza di spirito di arguzia sensitiva e di scetticismo appassionato, tutti hanno tra' mani un mezzo d'espressione, uno strumento letterario prodigioso di *souplesse* di varietà e di nervosa efficacia: la lingua francese d'oggi, che, attraverso il lavorio incessante d'innumerevoli generazioni di scrittori, è divenuta qualcosa di fluido e incisivo ad un tempo, di raro fascinoso e famigliare come la capricciosa irrequietezza dell'attività creatrice stessa, ora dialetticamente tagliente, ora abbandonata e sognante. Tesoro linguistico che dopo aver sofferto le violenze romantiche di un Victor Hugo e l'angelizzazione preziosa di un Mallarmé, è capace di dire tutto ciò che si vuole, di accendersi nei lussuosi simbolismi di Henry de Regnier, di umiliarsi grigio e sommesso nei versetti di Vildrac, di sottilizzare robusto trasparente profondo nella prosa di Gide: di reggere infine ad ogni nuova e grottesca combinazione di sonorità, ad ogni *maquillage*, burlesco o *fantaisiste*, ed a tutti gli *argots* a tutte le imposture a tutti i dadaismi: al cubismo di Apollinaire come al brio di Carco: sempre garbato *soigné* chiacchierino delizioso, trattenuto sull'orlo della decomposizione da una sua interior misura e saggezza che potremmo dire istintivamente classica.

Ma l'intelligenza vigile e penetrante, l'intelligenza che analizza irresistibile ed è insieme un modo d'intuizione cosciente ironica ed evocatrice, l'intelligenza critica e costruttiva, dissociazione d'idee e creazione di rapporti e sensazioni inaspettate, è pur sempre quella che tiene tutti i fili palesi od invisibili della letteratura francese.

Nulla di veramente oscuro qui: neppur l'ombra di quel torbido brancolare a tentoni nei caotici abissi dello spirito che in Russia è religiosità cristianeggiante, ed a Parigi, convertito in filosofica galanteria, si sbizzarrisce sulla psicanalisi del Prof. Freud nonchè sulle piacevoli e pepate dottrine dei *refoulements* alla moda e della sessualità onnipresente e scherzosa. Poeti come Hebbel, Ibsen o Yeats saranno qui sempre inafferrabilmente stranieri. André Gide ha attirato sì, sull'orizzonte poetico francese un po' tutte le costellazioni europee: ha invocato Nietzsche Browning Tagore e William Blake, ha divulgato *le Mariage du Ciel et de l'Enfer* tempestoso conflitto di sacre e profane visioni in una mistica regione spirituale, ed ha glossato Baudelaire e Stendhal in opere di una sensibilità emozionante, stillanti esotismo inquietudine e mistero da ogni loro parola: ma quando poi si pone a parlare di Dostoievski noi dobbiamo riconoscere che non si potrebbe è vero essere più comprensivi ed illuminatori ed abili anatomisti di così, ma che appunto per questo la più ondeggiante e turbatrice e ineffabile irrazionalità psichica del romanziere russo sfugge anche una volta, o meglio si frantuma nell'arguta incisività dell'autore di *Prétextes*, noi dobbiamo riconoscere che l'ansietà morale dell'immoralista Gide è tuttavia così vasto e pacato e tollerante ritmo da permettere ogni lusso dell'immaginazione e della coscienza, e che l'intelligenza e la sensibilità francesi sono pur sempre eccellenti e dilettosi sfogatoi spirituali.

Barres Maurras e Julien Benda si schieravano contro ogni *déracinements* e già temevano che l'intelligenza francese, minata da follia romantica, stesse per essere definitivamente disfatta dal bergsonismo, dalla religione dell'istinto puro e dell'indistinta intuizione creatrice. Non c'è di che. L'intelligenza francese è sempre al centro di tutte le opere d'arte francesi. La coltura, la perizia artistica l'attività raziocinante non fanno che arricchire continuamente la letteratura francese di tutte le derivazioni gli artifici le immaginose parafrasi che da un primitivo germe spirituale si possono logicamente trarre, ed impoverirla ad un tempo, in questa chiarificazione in questo prodigioso sfruttamento, d'infinite possibilità poetiche.

Quel culto dell'uomo di cui si parlava è oramai il culto della personalità umana, con le sue malattie alterazioni e stravaganze, e, auspici Meredith e Proust, agilissima fonte, nelle ultime opere di un Drieu de la Rochelle di un Maurois e via dicendo, delle più sottili ed arbitrarie divagazioni.

Così il gusto dell'avventura dell'ignoto del fantastico ha trovato in Valery Larbaud in Pierre Mac Orlan in Morand in Giraudoux dei divulgatori ora preziosi ora liricheggianti ora monelleschi ma sempre confortevoli misurati, a tu per tu col lettore.

Così a ben vedere tutto è irresistibilmente chiaro nella letteratura francese. Anche Mallarmé, l'enigmatico ed irreale Mallarmé, che mai altro fece se non coscienziosamente esaltare in un fittizio mistero una instancabile passione intellettuale? Si, l'intelligenza francese intacca l'ispirazione poetica nel suo stesso aggrovigliato addensarsi, e ad ogni poesia dà fondo con una freddezza che rasenta a volte lo scetticismo a volte la perversità.

Per questo l'incontro di un Duhamel o di un Vildrac nella loro prima ingenuità lirica è infinitamente caro e raro, per questo sono rarissimi in Francia i poeti rozzi ciclopici irti e paurosi che comprimono in un solo versetto oscuro e splendido più mondi che l'intelligenza umana non sappia poi enumerare.

FRANCESCO BERNARDELLI.

LIBRI

G. DE MATTEIS: *L'ultimo amore di G. Leopardi* - Napoli Ricciardi 1924 L. 6.

L. FERRERO: *La chioma di Berenice - Le campagne senza Madonna* - Drammi - Prefazione di A. TILGHER - Milano Athena 1925 L. 5.

A. HERNANDEZ CATÀ: *Il piacere di soffrire* - Milano Modernissima 1924 L. 8.

(Traduz. di G. DE MEDICI. Precede un saggio di M. PUCCINI sullo scrittore cubano).

Piccola biblioteca filosofica di cultura - Milano Athena 1924.

(Con onesti criteri di divulgazione. Diretta da V. PICCOLI. Vi collaborano scrittori di varie scuole. Sono usciti: V. PICCOLI: *Introduzione alla filosofia*. Z. ZINI: *Schopenhauer*. P. ROTTA: *Spinoza*. S. TISSI: *James*. G. MAGGIORE: *Hegel*. C. RANZOLI: *Boutroux*. Volumetti rilegati di 100 pagine L. 5).

G. RENZI: *Realismo* - Milano Unitas 1925 L. 15.

(Le pagine più interessanti sono quelle in difesa dell'anticlericalismo e del positivismo).

G. STUPARICH: *Colloqui con mio fratello* - Milano Treves 1925.

(Anche il nostro amico Stuparich non si è sottratto alla moda ormai pericolosissima e sempre più in voga dello stile mistico-lirico, con velleità religiose, ed esasperazioni di intimismo. E questa moda nuoce al suo discorso intonato a serietà di motivi etici e di preoccupazioni locali e familiari).

M. STURZO: *Il problema della conoscenza* - Società Editrice Libraria Roma 1925 L. 16.

M. UNTERSTEINER: *I frammenti dei tragici greci* Eschilo - Sofocle - Euripide. Tragici minori - Milano Cogliati 1925 L. 18,50.

D. VALERI: *Poeti francesi del nostro tempo*. Jammes - Gide - Guérin - Fort - Philippe. - Piacenza Porta 1924 L. 5.

G. ZONTA: *L'anima dell'ottocento* - Torino Paravia 1924 L. 10.

PIERO GOBETTI *Direttore responsabile.*
Soc. An. Tip. Ed. "L'ALPINA" - Cuneo